

David Altmejd + Patrice Duhamel + Michael A. Robinson + Ève K. Tremblay

# L'ÉCHO DES LIMBES

Leonard & Bina Ellen Art Gallery

David Altmejd + Patrice Duhamel + Michael A. Robinson + Ève K. Tremblay

CURATOR/COMMISSAIRE  
Nathalie de Blois

# L'ÉCHO DES LIMBES

Leonard & Bina Ellen Art Gallery

#### Acknowledgments

The preparation of an exhibition is an exciting and demanding task which requires the assistance of many competent people. I would first of all like to thank Michèle Thériault, Director of the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, for having given me the wonderful opportunity to mount this exhibition. Her candid spontaneity, open-mindedness and above all her faith in me were invaluable throughout this process. I would also like to draw attention to the professionalism and rigour of the members of her small crew (Marie-Hélène Lemaire, Education Coordinator, Jo-Anne Balcaen, Exhibition Coordinator, and Luigi Discenza, Technician) whose contribution was essential. Thanks to Micheline Dussault for her close and intelligent correction of the texts and to Timothy Barnard for his sensitive translation. My thanks also to Uniform, whose graphic design for this publication subtly renders the exhibition's atmosphere of shadow and light.

I would also, of course, like to express my greatest thanks to the artists, David, Ève, Michael and Patrice, who demonstrated great enthusiasm for the project from the outset. I thank them for their generous involvement and the inspirational depth of their work, whose powerful echoes will inform my thinking for a long time to come.

Finally, I would like R. to know how much his beneficial presence is dear to me.

N. de B.

#### Remerciements

La préparation d'une exposition est une entreprise passionnante et exigeante qui nécessite le concours de plusieurs personnes compétentes. Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement Michèle Thériault, directrice de la Galerie Leonard et Bina Ellen, de m'avoir donné la chance formidable de mettre sur pied cette exposition. Sa franche spontanéité, son ouverture d'esprit et surtout la confiance qu'elle m'a témoignée ont constitué un apport précieux tout au long de ce processus. Je veux également souligner le professionnalisme et la rigueur des membres de la petite équipe (Marie-Hélène Lemaire, coordonnatrice à l'éducation, Jo-Anne Balcaen, coordonnatrice aux expositions, et Luigi Discenza, technicien) dont la contribution s'est avérée essentielle. Merci à Micheline Dussault pour sa fine et intelligente correction des textes et à Timothy Barnard pour sa sensible traduction. Mes remerciements s'adressent aussi à Uniform qui a su rendre, dans la conception graphique de cette publication, l'atmosphère d'ombre et de lumière de l'exposition avec subtilité et justesse.

Je tiens, bien sûr, à dire toute ma gratitude aux artistes, David, Ève, Michael et Patrice qui, dès le début, ont manifesté un vif enthousiasme pour ce projet. Je les remercie de leur généreux engagement et de l'inspirante profondeur de leur travail dont les puissants échos nourriront encore longtemps mes réflexions.

Que R. sache enfin combien sa présence bienfaisante m'est chère.

N. de B.

#### Preface – Undertone

*Limbo*: a place on the edge of, next to, without moorings because what inhabits it has no fixed status: a place of flux that resists any designation. Intimately tied to human beings and their universe its lightness is oddly heavy. The indeterminate and profuse activity that occupies it weighs down on it and hinders the freedom that its lack of moorings suggests.

What *echoes* in this exhibition are the things, affects and areas whose status is uncertain in the daily unfolding of the world. In a vain attempt to quell the underlying force of their unnamable nature, they are called, depending on the circumstances, the unconscious, the irrational, the oneiric or the uncanny. It is commonplace to connect them to the interior world and to position it in opposition to the external world. This relationship is overturned in the work of David Altmejd, Patrice Duhamel, Michael A. Robinson and Ève K. Tremblay. Their videos, constructions, photographs and installations open onto an apprehension of the world that refuses this dichotomy. Grouped together in this exhibition, they seem to be saying that there is no *other side*, that it is not possible to think in those terms, that beings are a priori in flux (and that it matters little to distinguish among all of these fundamental oppositions that man has constructed to make his way), that they are made and unmade within that flux, that life is lived in such a way ... and that art for some is made that way.

This proposition is the result of a project conceived by curator Nathalie de Blois who also authored the essay: a text which from the outset thrusts us immediately into the heart of the work, confronting the reader with a strangeness that claims, through the folds of its writing, a share of our consciousness of consciousness itself. The essay ends as abruptly as when one noisily resurfaces after plunging into deep waters: a somewhat violent passage characterized by the recognition that if I am *here* now, I am nonetheless still *there*. A piece of writing that is in the image of the works and their presence in the Gallery's space.

I would like to extend my warmest thanks to Nathalie de Blois for having accepted an invitation made with conviction to produce an exhibition at the Gallery. She thereby fulfills the desire, indeed our role as a university art gallery, to reflect upon how curatorial endeavors frame the art that is made today, and to enable young curators to develop their practice by offering them a space and the support of its staff, thus providing them with the material through which that practice will gain definition.

Michèle Thériault, Director

#### Préface – Ressac

*Limbes* : un lieu au bord de, à côté de, sans ancrage parce que ce qui l'habite ne possède aucun statut fixe; un flux échappant à toute désignation. Cette région indissociable de l'être humain et de son univers est curieusement lourde dans sa légèreté. Sa nature plurielle, qui suggère une activité foisonnante, lui pèse, alourdissant le libre cours que lui confère son absence d'ancrage.

Ce qui fait *écho* dans cette exposition ce sont effectivement des choses, des affects et des champs dont le statut dans notre monde quotidien est incertain. On les nomme selon les circonstances l'inconscient, l'irrationnel, l'onirique ou l'inquiétante étrangeté dans une tentative un peu vaine de résister au vaste ressac de leur nature innommable. C'est un lieu commun que de rattacher au monde intérieur ces champs appartenant à un espace incertain en les opposant au monde extérieur. Or c'est justement ce que renverse le travail de David Altmejd, de Patrice Duhamel, de Michael A. Robinson et d'Ève K. Tremblay. Leurs vidéos, constructions, photographies et installations s'ouvrent sur une appréhension du monde qui refuse cette dichotomie. Et ensemble dans cette exposition ils semblent dire qu'il n'existe pas une *autre face*, que l'on ne peut penser en ces termes, que nous sommes avant tout dans ce flux (où il importe peu de distinguer entre toutes ces oppositions fondamentales que l'homme a pensées afin de frayer son chemin), que l'être se fait et se défait à même ce flux, que la vie se vit ainsi... et que l'art pour certains se fait ainsi.

Cette proposition qui s'offre à nous est le fruit du travail de la commissaire Nathalie de Blois qui a conçu ce projet et cet essai. Un texte qui nous plonge dès la première ligne au cœur même de l'œuvre, confrontant ainsi le lecteur à une étrangeté qui dans les replis de son écriture réclame la juste part de notre – de la – conscience. Son essai se termine aussi abruptement que lorsque le plongeur, remontant des eaux profondes, surgit à la surface. Un passage quelque peu violent aussi caractérisé par cette reconnaissance que si je suis maintenant *ici*, je suis pourtant encore *là*. Un travail d'écriture donc à l'image des œuvres et de leur présence dans l'espace du lieu de la Galerie.

Je remercie vivement Nathalie de Blois d'avoir accepté mon invitation lancée avec conviction de produire une exposition à la Galerie. Elle répond à ce désir, voire à ce rôle que nous avons en tant que galerie universitaire de réfléchir à l'art d'aujourd'hui à travers le travail de commissariat et de permettre à de jeunes commissaires de développer leur pratique dans ce lieu avec l'appui de son équipe technique, leur donnant ainsi matière à mieux la définir.

Michèle Thériault, directrice



# Between Shadow and Light: The Marvellous, the Strange and the Unfathomable

Nathalie de Blois

How queer everything is to-day! And yesterday things went just as usual. I wonder if I've been changed in the night? Let me think: *was* I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is "Who in the world am I?" Ah, *that's* the great puzzle!

Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*



## To Blend into the Horizon

"Who am I?" This question, posed by Lewis Carroll's Alice, runs through Ève K. Tremblay's photographs like an impossible enigma. In 2000, for her series *L'éducation sentimentale*, she created a work entitled *Alice tombée furieuse*, in which we see her, dressed in a school uniform, half-spread out on the ground and casting an angry look back at the camera. This picture, beyond its reference to the famous story of Alice, illustrates the inner conflict, a combination of fear and desire, proper to the passage from adolescence to adulthood. It also focuses the antagonistic forces present in Tremblay's photographic work—an œuvre filled with the creation of symbolic worlds tied to the anguish of transformation.

In the series *Disparaître en bleu—Ein Spiel der Biosemiotik* (2003), Tremblay sketches a kind of elliptical narrative in which, as she describes it, she "tries to make [her]self disappear as a figure in order to become a colour, an idea, a Medusa, a young man."<sup>1</sup> While it maintains the central theme of transformation, this series of self-portraits<sup>2</sup> creates a fictional game which does not depict a climate of fear and resistance in the face of inner turmoil, as in her previous work, but rather suggests an active involvement in it.<sup>3</sup> We can see in this "play of biosemiotics"<sup>4</sup> a series of metamorphoses through which is expressed a flux wherein any desire to hang onto a fixed identity is suppressed. Here, Tremblay has departed from the self in order to create a disconcerting self-fiction governed by the prodigious algebra of a dream, of a directed and deliberate dream.

Using the variable aspects of fragile incarnations, Tremblay activates a space of illusion and omnipotence by substituting her own body for certain motifs in an autobiographical narrative form founded upon a shattering of the image of a permanent self. Dressed in a blue dress, she blends into the landscape. She becomes a shapeless smudge, a radiant Medusa, a liquid to be identified. Elsewhere, she is transformed into a scientist who, in turn, with the magnifying eye of a microscope, analyses the fabric, thereby bringing full circle the observer observing him- or herself. This series conveys a state of hesitation, in which the self is not the centre but a fluctuating in-between. Seeking to depict the unrepresentable, what she is and is not, she muddies the boundary between subjective interiority and the objective experience of reality, ending up with a fundamental nebulousness. The figure depicted is no longer defined by a precise line but blends into each of her appearances, metonymic references to her absent body.

This nebulousness, this shift in the evanescent figure, sustained by the treatment of the photographic images, also becomes synonymous with a renunciation of individuality in favour of a fusion with everything, as the subtitle of one of her works suggests: *Fressen* (German for "devour"). This nebulousness corresponds to a desire to incorporate everything, to experience the world as something to engulf, to be used as nourishment in order to achieve a union with everything that exists. Tremblay remarks that it is possible to love and hate at the same time. She points out that in each of us exists the child, the beast of prey, the rational being, water, earth, shadow and light. Her images play out almost

at the boundary, at the twilight border separating wakefulness from a sleep haunted by oneiric apparitions, like the white moles which rise up out of the shadows like famished phantoms in the enigmatic diptych *Day for Night* (*Zoosemiotik*, 2003), which provides a glimpse of the forces of night and day.

At the same time, these works convey the abandonment of a central, unifying image in favour of a more disquieting perception, that of the unavoidable interdependence of the observer and the observed. The opposite of the kind of scientific thinking that aspires to objectivity, *Disparaître en bleu—Ein Spiel der Biosemiotik* values a resolute subjectivity. What it shows is not only the thing shown but also the thing looking, the self that is neither objective nor fixed in an image—a finite and infinite "I," transient and permanent. In this absolute subjectivity, Tremblay is more than an observer of the phenomenon of transformation, she embodies it. She gradually blends into and merges with the object of her gaze to the point of becoming that object herself. The fundamental intuition towards which these images as a whole converge is that of identity as change. Does the very essence of identity thus reside in a play of movements and transitions, in the constant alteration by which individuals are transformed? In the act of observing, each of us constructs an image of the other. Is it possible that what we believe we see is only a shifting reality, a mere capturing of the evanescent figure of perpetual movement which defines the other? What are we if not a form of mobility within our individuality? Who am I, asks the work of Ève K. Tremblay, if not an image engendered by other images, which are also constructed, transformed and destroyed?

Here the question of the process whereby we become what we become, a question clearly less charged with unease than in the artist's previous work, is open to the paradox of identity. In this sense, Tremblay is opposed to Aristotelian logic, which states that  $x$  is  $x$  and can only be  $x$ : "It is impossible for the same thing at the same time to belong and not to belong to the same thing and in the same respect."<sup>5</sup> The paradoxical logic underlying Tremblay's work proposes instead an approach that questions identity by foregrounding the concept of ambivalence, in which one state does not exclude another but rather feeds off it in an irregular back and forth movement. In these photographs, the artist becomes the vanishing point as much as the point of origin of an ambiguous world in which subjective interiority and external reality subsume each other. Without exhausting itself in search of an answer, this ambivalence makes it possible to make out the contours of numerous possibilities. It suggests that to look at, perceive and take note of are also ways of projecting our consciousness onto the world in order to seek out the ways in which it is possible to merge with it.

## Exalting the Beyond

The transformation of the body, a classic element of literature and cinema of the fantastic, illustrates one of the major problems in psychoanalysis, that of duality and the unconscious. With *The Settler* (2005), David Altmejd—whose work approaches the essence of myths and tales—continues his formal enquiries into the motif of the werewolf, creating a



symbolic portrait of the individual's relationship to desire. The werewolf, a hybrid creature connected by nature to experiences of the strange, often revealing what is more or less buried in our unconscious, is the image of an individual who is prey to contradictory impulses, such as the character in Robert Louis Stevenson's *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886).

On a platform, itself placed on a larger base, is perched a decomposing body, run through with a multitude of sharp blades. This stretched body is strange in many respects: it has hairy limbs, a bushy tail, long claws, a protruding jaw and pointed ears; it is a cross between human and animal. With its powerful suggestion of in-betweenness, this image reflects the confusion provoked by vital impulses. It mobilizes all the force of desire and channels its energy in such a way that what is shown is an excess of energy, with which the entire body is worked.

From the outset, David Altmejd's work exacerbates an internal scission, a feature of Romantic duality and a central element of the concept of opposition introduced by Kant in his *Metaphysical Foundations of a Science of Nature*, later taken up by Freud in his *General Introduction to Psychoanalysis*: "psychic life is the arena of the struggles and exercises of antagonistic tendencies."<sup>6</sup> *The Settler*, its body twisted and bent to the extreme, isolated in its suffering and unattainable in the centre of its chilly platform, expresses this painful struggle, placed here under the sign of desire, cruelty and death. Here the dramatic and agitated style of carnal metamorphosis explicitly opens onto a fantastic and erotic representation. This entranced body, which bears witness to a Baroque sensibility of tension, melancholy and lasciviousness, becomes the site of the conflict between eros and thanatos, the conscious and the unconscious, and pleasure and pain.

*The Settler* invites us to pass through the mirror to the other side, to borrow Lewis Carroll's image, and enter another world in which the organic body is seized with a movement which objectifies it. The rapture, dispossession and estrangement of the individual and the loss of his or her corporeal substance suggest in this work the existence of another world, in which the devouring energy of passion, that mortiferous pleasure, swallows the individual up in order to return him or her to an "inanimate state." Here, in Freud's view, was an expression of the death instinct, which is opposed to the life instinct and leads the organism back to the inorganic. *The Settler* seizes the moment of the body's ultimate and paroxysmal tension, a critical moment when the ego is overcome by commotion.

A troubling strangeness emanates from this ambiguous image, one both familiar and shocking. The silhouette of the human form seems familiar, while its numerous alterations (the hairy skin, swollen sections of pink flesh and glistening concretions) emphasize difference and give rise to aversion. Altmejd burrows into and explores the interior of fleshy members in order to reveal the skeleton and joints. The stretched flesh twists and cracks, the ossature heaves and silently submits to its capricious movement. This reversal of inside and out summarizes everything curiosity wishes to see and show: the inside,

the thirst to penetrate a hidden inner sanctum which can be neither acknowledged nor fathomed. This *underneath* is, precisely, the object of psychoanalysis.

*The Settler*'s assault on the body creates a feeling of unease. Nevertheless, beyond the disquiet and anguish of seeing this *underneath* degraded, the work conveys an intense impression of exuberant life. In this sectioned-up body is something which, beyond monstrosity, connects it to the world of the living and renders it fascinating, even seductive. Is it the blades of the gushing mirrors which pierce, reflect, split and extend this body to reveal what in it produces movement? Indeed the horror and cruel and dramatic violence of the whole work tend, under the action of concretion, to be overturned and give the vitality of the forms, textures and matter a brilliant sheen. These proliferating structures, triumphant in the confusion of decadent organicity, thereby create an open and multidirectional force field in which everything becomes radiating energy, as if something inside became carried away as the degradation progressed.

In the end, this work by David Altmejd expresses the opposite of degeneracy. Above all, it inspires, through the exhibition of an unmastered inner self animated by the superabundant power of an energy born in the depths and the evocation of an "other being out of the same one," a sense of the unity of the universe, where forms are only combinations of the same movement, of the same breath that takes in everything—where the world of shadow and the world of light interpenetrate.

#### Moving on the Borders

Michael A. Robinson creates unusual worlds which come into being with the help of uncommon associations, constantly clashing and uniting in a dizzying dance. Taking as his principal subject the complexity of the artistic process, Robinson fills his work with personal experiences and obsessions. In *Pastiche* (2005) and *No Life at All in the House of Dolls* (2005), the characteristic signs of his world return with force: an oneiric atmosphere; the uniformity of the components, achieved through the use of the colour white; and a feeling of being overwhelmed, of alienation and indeterminacy. This installation, made up of two distinct but closely connected pieces (a sculpture and a video), express the phenomenon of losing one's bearings.

The video *No Life at All in the House of Dolls* shows Robinson playing an unreal character sitting in front of an organ, which he awkwardly but stubbornly plays while uttering a torrent of indistinct words. Everything in this world converges to create an effect of strangeness. The character wears immaculately white clothes; his face, hands and feet are covered in white; and the entire organ, from the pedals to the keys, and everything around it, with the exception of curious abstract wooden structures piled up around the instrument, is entirely white. The work's charged atmosphere of anxiety recalls the installation *Sweet Dreams* (2003), fittingly described here by Anne-Marie Ninacs: "It is the insistent music that makes the atmosphere so strange and uncomfortable. I think. And everything is so white that I can't tell where I am. All I see is ghosts moving



door, the anonymous space in which most of the action takes place, usually enables people to move from one place to another. Here its primary function is reversed: despite the energy expended by the protagonists, their efforts never come to anything. Contributing to the feeling of strangeness created by the work, this play or reversal invites us to enter into a hesitant and repetitive imaginary world.

While the unfolding of *Passages secrets* suggests the existence of hidden ways out, the work in no way provides the key to these. On the contrary, everything in this work creates the effect of stagnation, of impossible progression. Its overall slowness accentuates the impression of inertia in this endless little game. In their adjacent spaces, the protagonists appropriate space and what is found in it in order to make them function differently. At times they hide from each other without finding the right spot for doing so, while at others one of them turns around, freezes for long periods in rigid positions, or, bending over to pick something off the ground, suddenly stops, as if he has forgotten what he was doing in the midst of doing it. Strangeness is born of the useless, but also of the seeming banality of this entire protocol of gestures and communication.

In short, all these fragmented associations describe a detachment from reality which affords a glimpse of a hesitant inner life without bearings. Or is it the expression of a hyperaesthesia to reality which attains an unbearable intensity? It remains the case that the work creates a sort of suspense *without suspending anything*, which never comes to completion and which brings no knowledge, satisfaction or purpose we can grasp hold of. In this upsetting of reality an experience of the in-between comes into play: the duellists remain present in their world even as they are not completely in it. Like people who can no longer recognize or impose their desires, their actions are no longer combinations of signs but the product of involuntary and immoderate dispositions. Like Lewis Carroll's Alice who, falling into a void loses all sense of rational logic, these characters without bearings invariably end up, as Duhamel remarks, at a place where "the reason for the action is exhausted in carrying it out."<sup>11</sup>

*Passages secrets*, by creating a properly schizophrenic meaninglessness, as if the gestures of living beings had become absurdly mechanical, illustrates the circle of repeated failure and impotence of individuals who, hampered by their way of thinking, constantly turn in circles. In this inadequate relationship to reality, their actions are only the expression of the non-occurrence of what was expected. The process is not frozen but extends constantly in a return to the same, like when we desperately grope for the light switch in a darkened room, bumping into the same piece of furniture over and over.<sup>12</sup> This repetition also provokes a feeling of strangeness on its own. Freud recounts that he experienced the uncanny when he visited an unfamiliar city and more than once found himself back in the neighbourhood he was trying to leave. This constant return to the point of departure creates a slippage towards the side of the unconscious. Like someone dreaming who can not escape his or her nightmare without passing from a sleeping state to a vigilant one, the protagonists achieve a kind of immobile and constantly repeated non-temporality. On this *other stage*, the dimensions of time and space differ completely

from our experience of reality, with its determined succession of causes and effects and the logical development of events with a beginning and an end. For nothing in *Passages secrets* has any temporal logic. In this territory, there is neither before nor after, right side up or upside down, true or false. The only thing that remains is the enigma posed by each situation.

Even as he displays a taste for both delirious dreams and banal reality, Duhamel also attempts to express boundaries. Thus, to speak of behaviour without objectives, he uses a temporality with no end. This fragmented and inconclusive structure creates a loss of meaning. Like in a dream, ridiculous and incoherent images file by in *Passages secrets*. It is not quite clear where they come from, to whom they are addressed, or what they describe. But just like in dreams, as Jung remarked, we know that meaning always exists, even if it is often hidden from us. These insoluble situations "say something." The question is finding out *what they are trying to say*.<sup>13</sup> something *Passages secrets* deliberately leaves up in the air.

In this work, Duhamel asks and in a sense forces viewers to adopt a "creative" position. For in the end, they are the ones who have the task of constructing and reconstructing in their memories the behavioural hypotheses of the protagonists, and also to give them meaning. Unless they prefer to adopt the attitude of the King in *Alice in Wonderland* who, after listening to the White Rabbit's absurd poem, concluded with satisfaction: "If there's no meaning in it, said the King, that saves a world of trouble, you know, as we needn't try to find any."<sup>14</sup>

#### NOTES

1. Éve K. Tremblay, letter to the author, 4 August 2005. Of the 14 photographs in the series *Disparaître en bleu-Ein Spiel der Biosemiotik*, nine are included in the present exhibition.
2. Éve K. Tremblay has posed the question of the unstable aspect of identity in numerous previous works, in which extras served as her alter ego. This sort of substitution is at work in particular in *L'éducation sentimentale* (2000), *À la recherche des placebos* (2001-2002) and *Le protocole des Marguerites* (2003).
3. The verbal form used in the title suggests, moreover, this idea of engaging in an action.
4. A translation of the German subtitle *Ein Spiel der Biosemiotik*. A recent field of study, biosemiotics joins semiology and biology and studies communication and the production of signs between living systems. According to this science, living organisms are not mere occupants of the environment but interpreters of the sentient world which operate, invariably, with a system of signs (at least on the genetic level).
5. *Aristotle's Metaphysics*, trans. Richard Hope (New York: Columbia University Press, 1952), Book 4, Section 3, p. 68.
6. Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, trans. G. Stanley Hall (New York: Horace Liverlight, 1920), p. 57.
7. Anne-Marie Ninacs, "A Few Steps into Thin Air," in *Avancer dans le brouillard* (Quebec City: Musée national des beaux-arts du Québec, 2004), p. 83.
8. Jean-Bertrand Pontalis, *L'enfant des limbes* (Paris: Gallimard, 1998), p. 25.
9. Michael A. Robinson, letter to the author, 22 August 2005.
10. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, ed. Roger Lancelyn Green (Oxford: Oxford University Press, 1971), p. 41.
11. Patrice Duhamel, letter to the author, 28 June 2005.
12. Sigmund Freud, "The Uncanny," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, ed. James Strachey (London: Hogarth Press, 1955), p. 237.
13. Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas* (Paris: Gallimard, 1997), p. 145.
14. Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 107.



## ILLUSTRATIONS

Pages 2-3. Ève K. Tremblay, *Le monstre* (from the series/de la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*), 2003, c-print/épreuve à développement chromogène

Pages 6-7. Patrice Duhamel, *Passages secrets* (video still/vidéogramme), 2005, color video projection, sound/projection vidéo couleur, son

Pages 10-11. Michael A. Robinson, *No Life at All in the House of Dolls* (video still/vidéogramme), 2005, color video projection/projection vidéo couleur

Pages 14-15. Partial view of the gallery/Vue partielle de la salle

Page 18. Ève K. Tremblay, installation view/view en salle. From the series/de la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*, 2003, c-prints/épreuves à développement chromogène. Top/Haut : *Symbiose interrompue du bleu au vert* Bottom/Bas : *Fressen*

Page 19. Ève K. Tremblay, installation view/view en salle. *Le monstre* (from the series/de la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*), 2003, c-print/épreuve à développement chromogène

Page 20. Ève K. Tremblay, *Dissolution* (from the series/de la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*), 2003, c-print/épreuve à développement chromogène

Page 21. Ève K. Tremblay, *Le précipité* (from the series/de la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*), 2003, c-print/épreuve à développement chromogène

Pages 22-23. Ève K. Tremblay, *Solution* (from the series/de la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*), 2003, c-print/épreuve à développement chromogène

Pages 26-31. David Altmejd, *The Settler*, 2005, mixed media/matériau mixtes

Pages 34-36. Michael A. Robinson, *Pastiche*, 2005, mood, electric organ, sound/bois, orgue électrique, son

Page 37. Michael A. Robinson, *No Life at All in the House of Dolls* (video still/vidéogramme), 2005, color video projection/projection vidéo couleur

Pages 38-39. Michael A. Robinson, installation view/view en salle

Pages 42-43. Patrice Duhamel, installation view/view en salle

Pages 44-47. Patrice Duhamel, *Passages secrets* (video stills/vidéogrammes), 2005, color video projection, sound/projection vidéo couleur, son

Pages 50-51. Ève K. Tremblay, *Day for Night* (from the series/de la série *Zoosemiotik*), 2003, c-prints/épreuves à développement chromogène

Pages 54-55. David Altmejd, *The Settler* (detail/détail), 2005, mixed media/matériau mixtes

Pages 58-59. Michael A. Robinson, *No Life at All in the House of Dolls* (video still/vidéogramme), 2005, color video projection/projection vidéo couleur

Pages 62-63. Patrice Duhamel, *Passages secrets* (video still/vidéogramme), 2005, color video projection, sound/projection vidéo couleur, son

Page 71. Ève K. Tremblay, installation view/view en salle. *Alice tombée furieuse* (from the series/de la série *L'éducation sentimentale*), 2000, c-print/épreuve à développement chromogène

## WORKS EXHIBITED/ŒUVRES EXPOSÉES

### DAVID ALTMEJD

*The Settler*, 2005

Mixed media/Matériau mixtes  
123 x 290 x 198 cm

Collection of the artist/Collection de l'artiste  
Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York  
Avec l'aimable concours de la Galerie Andrea Rosen, New York

### PATRICE DUHAMEL

*Passages secrets*, 2005

Color video projection, sound/Projection vidéo couleur, son, 15 min. loop/15 min en boucle  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

### MICHAEL A. ROBINSON

*Pastiche*, 2005

Wood, electric organ, sound/Bois, orgue électrique, son  
Dimensions variables  
Collection of the artist/Collection de l'artiste  
Courtesy of Pierre-François Ouellette art contemporain  
Avec l'aimable concours de Pierre-François Ouellette art contemporain

*No Life at All in the House of Dolls*, 2005  
Color video projection/Projection vidéo couleur  
3 min. 26 sec. loop/3 min 26 s en boucle  
Collection of the artist/Collection de l'artiste  
Courtesy of Pierre-François Ouellette art contemporain  
Avec l'aimable concours de Pierre-François Ouellette art contemporain

*Sweet Dreams*, 2003

Digital photograph on rag paper/Photographie numérique sur papier chiffon  
300 x 420 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste  
Courtesy of Pierre-François Ouellette art contemporain  
Avec l'aimable concours de Pierre-François Ouellette art contemporain

### ÈVE K. TREMBLAY

From the series *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*/De la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*

*Symbiose interrompue du bleu au vert*, 2003  
C-print/Épreuve à développement chromogène  
75 x 93 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*Fressen*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
75 x 93 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*Le monstre*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
74,5 x 100 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*Dissolution*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
74,5 x 100 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*La disco-luminescence d'Aurelia Aurita*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
125,5 x 151,5 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*Le précipité*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
76 x 107 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*N'y voir que du bleu*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
91 x 101,5 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*Solution*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
43,5 x 54 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*L'expérience de l'informe*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
76 x 75,5 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

From the series *Zoosemiotik*

De la série *Zoosemiotik*

*Day for Night*, 2003

C-prints/Épreuves à développement chromogène  
75,5 x 97,5 cm chacune  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

From the series *L'éducation sentimentale*  
De la série *L'éducation sentimentale*

*Alice tombée furieuse*, 2000

C-print/Épreuve à développement chromogène  
42 x 42 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

# Entre le clair et l'obscur : le merveilleux, l'étrange et l'insondable

Nathalie de Blois

Comme tout est bizarre aujourd'hui ! Alors qu'hier les choses se passaient si normalement. Est-ce que par hasard on m'aurait changée au cours de la nuit ! Réfléchissons : *étais*-je identique à moi-même lorsque je me suis levée ce matin ? Je crois bien me rappeler m'être sentie un peu différente de l'Alice d'hier. Mais, si je ne suis pas la même, il faut se demander alors *qui* je peux bien être ? Ah, c'est *là* le grand problème !

Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*

## Se fondre avec l'horizon

La question « Qui suis-je ? » que se pose la petite Alice de Lewis Carroll traverse comme une impossible énigme l'ensemble du travail photographique d'Ève K. Tremblay. En 2000, dans le cadre de la série *L'éducation sentimentale*, l'artiste réalisait une œuvre intitulée *Alice tombée furieuse*, dans laquelle on la voit vêtue d'un costume d'écolière, à demi étendue sur le sol, se retourner en fixant la caméra d'un air courroucé. Outre la référence au célèbre conte anglais, cette image, qui illustre le conflit intérieur mêlé de crainte et de désir propre au passage de l'adolescence à la vie adulte, canalise les forces antagonistes présentes dans l'œuvre photographique de Tremblay – œuvre qui a tout de la construction de mondes symboliques liés à l'anxiété de la transformation.

Dans la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik* (2003), l'artiste dessine une sorte de récit elliptique dans lequel elle « entreprend de [s]e faire disparaître comme figure pour devenir une couleur, une idée, une méduse, un garçon »<sup>1</sup>. Tout en maintenant le thème central de la transformation, cette série d'autoportraits<sup>2</sup> décline un jeu fictionnel qui, à la différence de son travail précédent, présente non pas un climat de peur et de résistance devant la mouvance intérieure mais suggère un engagement actif dans ce mouvement<sup>3</sup>. On observe dans ce « jeu de biosémiotique »<sup>4</sup> une succession de métamorphoses à travers lesquelles se dit un devenir qui abolit toute volonté de s'accrocher à une identité fixe. Ève K. Tremblay y effectue une sortie de soi pour concevoir une autofiction déconcertante gouvernée par l'algèbre prodigieuse d'un songe, mais d'un songe dirigé et délibéré.

Prenant les aspects variables de fragiles incarnations, l'artiste active un espace d'illusion et d'omnipotence en substituant certains motifs à son propre corps dans cette forme de récit autobiographique fondé sur un éclatement de l'image d'un soi permanent. Vêtue d'une robe bleue, elle se fond dans le paysage. Elle devient une tache informe, une méduse radiante, un liquide à identifier. Ailleurs, elle se mue en un scientifique qui à son tour, dans l'œil grossissant d'un microscope, analyse l'étoffe, bouclant ainsi la boucle de l'observateur s'observant lui-même. Cette série traduit un état de flottement où le soi n'est pas le centre mais un entre-deux en mouvance. Cherchant à représenter le non-représentable, ce passage qu'elle est et qu'elle n'est pas, elle trouble la frontière entre l'intériorité subjective et l'expérience objective de la réalité, pour conclure à un flou essentiel. La figure décrite n'est plus définie par une ligne précise, mais se fond dans chacune de ses apparences, les renvois métonymiques de son corps absent de la représentation.

Soutenu par le traitement des images photographiques, ce flou, ce bougé de la figure évanescence se fait également synonyme d'une renonciation à l'individualité au profit d'une fusion dans le Tout, ce que suggère notamment le sous-titre d'une des pièces : *Fressen* (dévorer, en allemand). Ce flou correspondrait à un désir de tout s'incorporer, d'expérimenter le monde comme une chose à engloutir, d'en faire sa nourriture pour atteindre l'expérience d'une union avec tout ce qui existe. L'artiste affirme que l'on peut en même temps aimer et haïr. Qu'en chacun de nous cohabitent l'enfant, la bête de proie, l'être de raison, l'eau, la terre, l'ombre et la lumière. Ses images se jouent presque à la



limite, à la lisière crépusculaire qui sépare la veille d'un sommeil hanté d'apparitions oniriques, comme les loups blancs qui surgissent de l'ombre tels des fantômes avides, dans l'énigmatique diptyque *Day for Night* (*Zoosemiotik*, 2003), laissant entrevoir les puissances de la nuit et du jour.

Ces œuvres d'Ève K. Tremblay traduisent en même temps l'abandon d'une image centrale, unificatrice de soi, au profit d'une perception plus troublante, celle de l'imparable interdépendance entre l'observateur et l'observé. Située à l'opposé de la pensée scientifique qui aspire à l'objectivité, *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik* prise une subjectivité résolue. Ce qu'elle désigne est non seulement le désigné mais aussi le regardant, ce *soi* qui n'est ni objectivé ni fixé en une image, ce *je* fini et infini, transitoire et permanent. Dans cette subjectivité absolue, Ève K. Tremblay est plus que l'observatrice du phénomène de transformation, elle incarne ce processus. Elle se fond et se confond progressivement dans l'objet de son regard pour devenir elle-même cet objet. L'intuition fondamentale vers laquelle convergent l'ensemble de ces images est celle d'une identité en tant que changement. L'essence même de l'identité logerait-elle donc dans un jeu de mouvements et de transitions, dans l'altération continue par laquelle les individus se transforment ? Dans l'acte d'observer, chacun construit une image de l'autre. Ce que nous croyons saisir ne serait-il que réalité mouvante, une simple captation de cette figure évanescence du mouvement perpétuel qui définit l'autre ? Que sommes-nous sinon une forme de mobilité dans notre individualité ? Que suis-je ? interroge l'œuvre d'Ève K. Tremblay, sinon une image engendrée par d'autres images, qui elle aussi se construit, se transforme et se détruit ?

Manifestement moins chargée d'inquiétude que dans son travail antérieur, la question du devenir comporte ici une ouverture au paradoxe de l'identité. Elle s'oppose en cela à la logique aristotélicienne selon laquelle une identité  $x$  est  $x$  et ne peut être autre que  $x$  : « Il est impossible, pose Aristote, pour la même chose et en même temps d'appartenir et de ne pas appartenir à la même chose et dans le même rapport<sup>5</sup>. » La logique paradoxale qui sous-tend le travail d'Ève K. Tremblay propose en contrepartie une approche interrogative de l'identité en mettant en avant le concept d'ambivalence où un état n'en exclut pas un autre mais s'en nourrit dans un mouvement irrégulier de balancier. L'artiste devient dans ces photographies le point de fuite autant que le point d'origine d'un univers équivoque où l'intériorité subjective et la réalité extérieure s'assimilent l'une l'autre. Sans s'épuiser dans la recherche d'une réponse, cette ambivalence laisse deviner les contours de possibilités multiples. Elle pose que regarder, percevoir, prendre acte, c'est également projeter sa conscience dans le monde pour en rechercher les formes dans lesquelles l'être peut se fondre.

### Exalter l'en-deça

La transformation corporelle, classique de la littérature et du cinéma fantastiques, illustre l'un des problèmes majeurs de la psychanalyse, celui de la dualité et de l'inconscient. Avec *The Settler* (2005), David Altmejd – dont le travail retrouve, en l'effleurant,

l'essence des mythes et des contes fabuleux – poursuit ses recherches plastiques d'après le motif du loup-garou et dresse un portrait symbolique de la relation de l'individu avec son désir. La créature hybride du loup-garou, liée par sa nature à des expériences de l'étrange, souvent révélatrices de choses plus ou moins enfouies dans l'inconscient, figure l'individu en proie à des pulsions contradictoires, tel le personnage de *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886).

Sur une plateforme, elle-même disposée sur une base de plus grande dimension, gît un corps en décomposition, transpercé d'une multitude de lames acérées. Ce corps tout en tension comporte nombre d'aspects étranges : des membres abondamment poilus, une queue touffue, de longues griffes, une mâchoire proéminente et des oreilles pointues, qui font se dissoudre l'une dans l'autre les figures de l'humain et de la bête. Cette image qui évoque l'entre-deux de manière puissante reflète le trouble provoqué par la *poussée* pulsionnelle. Elle mobilise toute la force du désir et en canalise l'énergie de sorte que ce qui est donné à voir est un *excès d'énergie* dont le corps tout entier est travaillé.

D'emblée, l'œuvre artistique de David Altmejd exacerbe une scission intérieure qui constitue une des caractéristiques du double romantique, élément central du concept d'opposition introduit par Kant dans les *Premiers principes métaphysiques d'une science de la nature*, ensuite repris par Freud dans son *Introduction à la psychanalyse* : « ... la vie psychique est un champ de bataille et une arène où luttent des tendances opposées ou, pour parler un langage moins dynamique, elle se compose de contradictions et de couples antinomiques<sup>6</sup>. » C'est cette lutte douloureuse, placée ici sous le signe du désir, de la cruauté et de la mort, qu'exprime *The Settler*, où le corps tordu et cambré à l'extrême demeure isolé dans sa souffrance, inatteignable au centre de son froid promontoire. Le style dramatique et mouvementé de la métamorphose charnelle s'ouvre ici de manière explicite à la représentation fantasmatico-érotique. Témoinant d'une sensibilité baroque faite de tension, de mélancolie et de lascivité, ce corps en transe devient l'arène où se joue le conflit entre pulsion de vie et pulsion de mort, entre conscience et inconscience, entre jouissance et douleur.

*The Settler* nous convie à passer de l'autre côté du miroir, pour reprendre l'image employée par Lewis Carroll, et à accéder à un autre monde où le corps organique est saisi d'un mouvement qui le chosifie. Ravissement, dépossession, aliénation de l'individu, perte de sa substance corporelle, cette œuvre suggère l'existence d'un monde autre, où l'énergie dévorante de la passion, cette jouissance mortifère, engloutit l'être pour le faire retourner à l'« état inanimé ». C'est là, comme le concevait Freud, une des déterminations de l'instinct de mort, cette énergie qui s'oppose aux pulsions de vie et qui conduit l'organisme à faire un retour à l'inorganique. *The Settler* saisit le moment de tension ultime et paroxystique du corps exultant, moment critique où le moi se fond avec l'émoi.

Un sentiment d'inquiétante étrangeté émane de cette représentation ambiguë, à la fois familière et choquante. Sentiment de familiarité devant cette silhouette aux formes humaines, alors que ses multiples altérations (la peau velue, les renflements morcelés de



Ne pas se situer au centre en tenant alors tout le reste à l'écart, ne pas se prendre pour le centre, séjourner dans les bordures, se mouvoir sur les frontières en allant d'une incertitude à une autre avec pour seule certitude, et même celle-ci peut vaciller, que quelque chose de soi dans sa fragilité tient bon<sup>8</sup>.

Cette avancée risquée qui entraîne une perte de repères se répercute dans l'espace physique du spectateur, lequel se fait inévitablement prendre aux jeux de renvois qu'établissent entre elles la vidéo et l'impressionnante sculpture *Pastiche*. En s'approchant de cette dernière, le spectateur découvre en effet que la sinistre polyphonie jusque-là associée aux images en mouvement émane du cœur de sa structure : l'orgue blanc grossièrement juché dans les airs par un ensemble chaotique de pièces de bois pointant dans toutes les directions. Ainsi perché au-dessus du sol comme entre deux abîmes, cet orgue terrifie non seulement par sa cacophonie sonore mais aussi par l'imminence de sa chute. Simples dans leur essence, les lignes de force et les structures géométriques en creux – vaguement aperçues dans la vidéo – qui servent ici de fragiles leviers au lourd instrument s'élancent de tous côtés à la recherche d'un équilibre. Fatalement basé sur le mélange d'éléments qui n'ont rien en commun, cette « œuvre ouverte » suppose les plus étranges ententes, comme si on assistait à une « collision entre une sculpture moderne et un orgue »<sup>9</sup>. De par son équilibre précaire, cette pièce conjuguant les notions de jeu spontané et de catastrophe reconduit spatialement le climat de tension interne de l'installation avec une efficacité redoutable.

Cette résonance réciproque entre *Pastiche* et *No Life at All in the House of Dolls* devient un chemin ouvert vers un ailleurs à la fois temporel, symbolique et physique. Ce qui y est rejoué restitue des états vacillants et des émotions situées entre la frayeur et l'émerveillement, apanage de l'enfance. Affleurant au passage les ombres agitées d'un passé fait présent, cette installation tire un fil invisible entre l'inachevé, ce qui est à l'état naissant, et son expression, sa mise en forme. Ainsi, Robinson, tendu comme toujours vers ce qui lui échappe, pose autour de lui un regard qui, tour à tour très proche et très éloigné, rappelle que ce qui est en apparence le plus proche, ce *moi*, est aussi ce qui est le plus lointain.

« ... peut-être ne vous en êtes-vous pas encore rendu compte jusqu'à présent, dit Alice à la chenille, mais lorsqu'il faudra vous transformer en nymphe – cela vous arrivera un jour, sachez-vous – et, ensuite, en papillon, je pense que cela vous paraîtra plutôt bizarre, ne le croyez-vous pas<sup>10</sup> ? »

### Erreur dans l'entre-lieu

Le travail vidéographique de Patrice Duhamel pose à la face du réel l'éternelle ambivalence de la vie psychique et affective. *Passages secrets* (2005) met en scène le paradoxe d'un mouvement immobile et sans objet dans lequel deux protagonistes sont engagés dans une lutte charnelle et dévastatrice. Postés de part et d'autre des vantaux en verre d'une porte tournante, les personnages exécutent en parallèle d'étranges mouvements engendrant une succession de situations incongrues sans aucune direction apparente. Cette joute relationnelle s'effectue selon un double mouvement attractif et expansif par lequel ils ne parviennent ni à fusionner, ni à s'opposer de manière définitive. Dans cette communication

insolite s'infiltrant des erreurs, des « accidents socio-affectifs » selon les termes de l'artiste, qui font naître une atmosphère de pure confusion et mettent la pensée en conflit avec l'expérience la plus immédiate du réel.

Évoquant un flux onirique, *Passages secrets* tend vers un univers imaginaire mêlant habilement l'ordinaire à l'insolite, ce qui a pour effet de nous projeter sur une *autre scène*. Duhamel utilise des images confuses et abstraites dans lesquelles toute tentative de compréhension rationnelle se bute à l'absurdité de l'action. La porte tournante, cet espace anonyme (dans lequel se déroule l'essentiel de l'action) qui permet d'ordinaire le passage d'un lieu à un autre voit ici sa fonction première renversée : malgré l'énergie déployée par les protagonistes, leurs efforts ne trouvent jamais d'issue. Concourant au sentiment d'étrangeté qui se dégage de l'œuvre, ce jeu de renversement invite à entrer dans un monde imaginaire hésitant et répétitif.

Si, dans son dénouement, *Passages secrets* suggère l'existence d'issues cachées, elle n'en propose nullement les clés. Au contraire, tout, dans cette œuvre, produit l'effet d'une stagnation, d'une progression impossible. La lenteur d'ensemble accentue l'impression d'inertie de ce manège sans fin. Dans leurs isolements contigus, les protagonistes s'approprient l'espace et ce qui s'y trouve pour les faire fonctionner selon un autre régime. Tantôt ils se cachent l'un de l'autre sans trouver de position propice à cet effet ; tantôt, l'un d'eux tourne sur lui-même, se fige dans de longues attitudes rigides ou encore, se penchant pour ramasser quelque chose au sol, il s'interrompt subitement, comme s'il avait oublié en chemin le but de son geste. L'étrange naît de l'inutile mais également de la banalité apparente de tout ce protocole gestuel et communicationnel.

En somme, toutes ces associations fragmentées désignent un détachement de la réalité qui laisse entrevoir une vie intérieure hésitante et sans repères ; ou serait-ce l'expression d'une hyperesthésie au réel atteignant une intensité insupportable ? Il demeure que l'œuvre forme une sorte de suspense *qui ne suspend rien*, qui n'aboutit jamais et qui n'apporte aucune connaissance, aucun assouvissement, aucune finalité auxquels se raccrocher. Dans ce basculement du réel s'opère une expérience de l'entre-deux où les duellistes demeurent présents dans leur monde tout en n'y étant pas tout à fait. Tels des êtres ne pouvant plus reconnaître ou imposer leur désir, leurs agissements ne sont plus des combinaisons de signes, mais comme le produit d'agencements involontaires et non mesurés. Comme la petite Alice de Carroll qui, tombant dans le vide, perd tout sens de la logique rationnelle, ces personnages sans repères aboutissent invariablement là où « la raison de l'action s'épuise dans sa réalisation »<sup>11</sup>.

Établissant un non-sens proprement schizophrénique comme si la gestuelle du vivant se dégradait en une forme de mécanique absurde, *Passages secrets* illustre le cercle de l'échec répété et de l'impuissance toujours réitérée de l'individu qui, empêtré dans son schème de pensée, tourne sans cesse en rond. Dans ce rapport déficient au réel, les actions ne sont que le fait d'un non-déroulement de ce qui serait attendu. Le processus ne se fige pas mais se prolonge toujours dans un retour au même, comme lorsque dans une



pièce obscure on cherche désespérément l'interrupteur et que, ce faisant, on percute pour la énième fois le même meuble<sup>12</sup>. Ce facteur de répétition provoque aussi en lui-même un sentiment d'étrangeté. Freud raconte qu'il éprouva une impression d'inquiétante étrangeté lorsque, visitant une ville qui lui était inconnue, il se retrouva plus d'une fois dans le quartier qu'il tentait de quitter. L'enjeu de ce perpétuel retour au point de départ est celui d'un glissement du côté de l'inconscient. Tel le rêveur qui ne peut échapper à son cauchemar sans passer de l'état de sommeil à celui de veille, les protagonistes accèdent à une sorte d'intemporalité immobile et sans cesse reprise. Sur cette *autre scène* les dimensions de temps et d'espace diffèrent complètement de l'expérience que nous faisons de la réalité, c'est-à-dire l'enchaînement déterminé de causes et d'effets, et le développement logique d'événements passant par un début et une fin. Car rien dans *Passages secrets* ne s'inscrit dans une logique temporelle. Il n'y a sur ce territoire ni avant ni après, ni endroit ni envers, ni vrai ni faux. Seule demeure l'énigme que pose chaque situation.

Tout en montrant un goût partagé entre le songe délirant et la banale réalité, Duhamel cherche aussi à dire la limite. Ainsi, pour parler de comportements sans buts, il exploite une temporalité sans fin. Cette structure fragmentée et non conclusive suppose une perte du sens. Comme dans le rêve, des images ridicules et incohérentes défilent dans *Passages secrets*. On ne sait trop d'où elles émergent, à qui elles se destinent, et ce qu'elles désignent. Mais tout comme dans le rêve, comme l'a souligné Jung, on sait qu'un sens existe toujours, même s'il nous demeure souvent obscur. Ces situations insolubles « disent ». La question reste de savoir *ce qu'elles veulent dire*<sup>13</sup>, ce que *Passages secrets* laisse délibérément en suspens.

Par cette œuvre, Duhamel sollicite et force en quelque sorte le récepteur à adopter une position de « création » puisque c'est à lui que revient finalement la tâche de construire et de reconstruire dans sa mémoire les hypothèses comportementales des protagonistes, à lui aussi de leur donner un sens. À moins qu'il ne préfère adopter l'attitude du roi dans *Alice au pays des merveilles* qui, après avoir écouté le poème absurde du Lapin Blanc, conclut avec satisfaction : « Si ces vers n'ont pas de sens, cela nous évite bien des tracasseries, voyez-vous, puisque nous n'avons plus besoin d'essayer de leur en trouver un<sup>14</sup>. »

#### NOTES

1. Communication de l'artiste à l'auteure le 4 août 2005. Des 14 photographies qui forment la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik* neuf sont présentées dans cette exposition.

2. Ève K. Tremblay a posé la question de la mobilité de l'identité dans plusieurs œuvres antérieures où des figurants lui servaient d'*alter ego*. Ce jeu de substitution est à l'œuvre notamment dans *L'éducation sentimentale* (2000), *À la recherche des placebos* (2001-2002) et *Le protocole des Marguerites* (2003).

3. La forme verbale utilisée dans le titre va d'ailleurs dans le sens de cette idée d'engagement dans une action.

4. Traduction du sous-titre allemand *Ein Spiel der Biosemiotik*. Établissant un rapprochement entre la sémiologie et la biologie, la biosémiotique est un champ de recherche scientifique récent qui étudie la communication et la production de signes entre les systèmes vivants. Selon cette science, les organismes vivants ne seraient pas de simples occupants de l'environnement, mais des interprètes du monde sensible qui fonctionneraient tous, invariablement, avec un système de signes (à tout le moins sur le plan génétique).

5. Aristote, *La métaphysique*, Paris, Pocket (Agora), 1992, p. 132.

6. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot), 1965, p. 65.

7. Anne-Marie Ninacs, « Errer sans but », *Avancer dans le brouillard*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 2004, p. 32.

8. Jean-Bertrand Pontalis, *L'enfant des limbes*, Paris, Gallimard (Folio/essai), 1998, p. 25.

9. Communication de l'artiste à l'auteure le 22 août 2005.

10. Lewis Carroll, « Les aventures d'Alice au pays des merveilles », *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p. 124.

11. Note de l'artiste communiquée à l'auteure le 28 juin 2005.

12. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard (Folio/essai), 1985, p. 240.

13. Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard (Folio/essai), 1997, p. 145.

14. « Les aventures d'Alice au pays des merveilles », *Œuvres, op. cit.*, p. 184.

## ILLUSTRATIONS

Pages 2-3. Ève K. Tremblay, *Le monstre* (from the series/de la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*), 2003, c-print/épreuve à développement chromogène

Pages 6-7. Patrice Duhamel, *Passages secrets* (video still/vidéogramme), 2005, color video projection, sound/projection vidéo couleur, son

Pages 10-11. Michael A. Robinson, *No Life at All in the House of Dolls* (video still/vidéogramme), 2005, color video projection/projection vidéo couleur

Pages 14-15. Partial view of the gallery/Vue partielle de la salle

Page 18. Ève K. Tremblay, installation view/view en salle. From the series/de la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*, 2003, c-prints/épreuves à développement chromogène. Top/Haut : *Symbiose interrompue du bleu au vert* Bottom/Bas : *Fressen*

Page 19. Ève K. Tremblay, installation view/view en salle. *Le monstre* (from the series/de la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*), 2003, c-print/épreuve à développement chromogène

Page 20. Ève K. Tremblay, *Dissolution* (from the series/de la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*), 2003, c-print/épreuve à développement chromogène

Page 21. Ève K. Tremblay, *Le précipité* (from the series/de la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*), 2003, c-print/épreuve à développement chromogène

Pages 22-23. Ève K. Tremblay, *Solution* (from the series/de la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*), 2003, c-print/épreuve à développement chromogène

Pages 26-31. David Altmejd, *The Settler*, 2005, mixed media/matériau mixtes

Pages 34-36. Michael A. Robinson, *Pastiche*, 2005, mood, electric organ, sound/bois, orgue électrique, son

Page 37. Michael A. Robinson, *No Life at All in the House of Dolls* (video still/vidéogramme), 2005, color video projection/projection vidéo couleur

Pages 38-39. Michael A. Robinson, installation view/view en salle

Pages 42-43. Patrice Duhamel, installation view/view en salle

Pages 44-47. Patrice Duhamel, *Passages secrets* (video stills/vidéogrammes), 2005, color video projection, sound/projection vidéo couleur, son

Pages 50-51. Ève K. Tremblay, *Day for Night* (from the series/de la série *Zoosemiotik*), 2003, c-prints/épreuves à développement chromogène

Pages 54-55. David Altmejd, *The Settler* (detail/détail), 2005, mixed media/matériau mixtes

Pages 58-59. Michael A. Robinson, *No Life at All in the House of Dolls* (video still/vidéogramme), 2005, color video projection/projection vidéo couleur

Pages 62-63. Patrice Duhamel, *Passages secrets* (video still/vidéogramme), 2005, color video projection, sound/projection vidéo couleur, son

Page 71. Ève K. Tremblay, installation view/view en salle. *Alice tombée furieuse* (from the series/de la série *L'éducation sentimentale*), 2000, c-print/épreuve à développement chromogène

## WORKS EXHIBITED/ŒUVRES EXPOSÉES

### DAVID ALTMEJD

*The Settler*, 2005

Mixed media/Matériau mixtes  
123 x 290 x 198 cm

Collection of the artist/Collection de l'artiste  
Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York  
Avec l'aimable concours de la Galerie Andrea Rosen, New York

### PATRICE DUHAMEL

*Passages secrets*, 2005

Color video projection, sound/Projection vidéo couleur, son, 15 min. loop/15 min en boucle  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

### MICHAEL A. ROBINSON

*Pastiche*, 2005

Wood, electric organ, sound/Bois, orgue électrique, son  
Dimensions variables  
Collection of the artist/Collection de l'artiste  
Courtesy of Pierre-François Ouellette art contemporain  
Avec l'aimable concours de Pierre-François Ouellette art contemporain

*No Life at All in the House of Dolls*, 2005  
Color video projection/Projection vidéo couleur  
3 min. 26 sec. loop/3 min 26 s en boucle  
Collection of the artist/Collection de l'artiste  
Courtesy of Pierre-François Ouellette art contemporain  
Avec l'aimable concours de Pierre-François Ouellette art contemporain

*Sweet Dreams*, 2003

Digital photograph on rag paper/Photographie numérique sur papier chiffon  
300 x 420 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste  
Courtesy of Pierre-François Ouellette art contemporain  
Avec l'aimable concours de Pierre-François Ouellette art contemporain

### ÈVE K. TREMBLAY

From the series *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*/De la série *Disparaître en bleu – Ein Spiel der Biosemiotik*

*Symbiose interrompue du bleu au vert*, 2003  
C-print/Épreuve à développement chromogène  
75 x 93 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*Fressen*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
75 x 93 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*Le monstre*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
74,5 x 100 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*Dissolution*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
74,5 x 100 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*La disco-luminescence d'Aurelia Aurita*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
125,5 x 151,5 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*Le précipité*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
76 x 107 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*N'y voir que du bleu*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
91 x 101,5 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*Solution*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
43,5 x 54 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

*L'expérience de l'informe*, 2003

C-print/Épreuve à développement chromogène  
76 x 75,5 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

From the series *Zoosemiotik*

De la série *Zoosemiotik*

*Day for Night*, 2003

C-prints/Épreuves à développement chromogène  
75,5 x 97,5 cm chacune  
Collection of the artist/Collection de l'artiste

From the series *L'éducation sentimentale*

De la série *L'éducation sentimentale*

*Alice tombée furieuse*, 2000

C-print/Épreuve à développement chromogène  
42 x 42 cm  
Collection of the artist/Collection de l'artiste



#### L'ÉCHO DES LIMBES

This publication accompanies the exhibition  
*L'écho des limbes* presented at the Leonard &  
Bina Ellen Art Gallery of Concordia University  
from October 14 to November 19, 2005.  
Curator: Nathalie de Blois

Cet ouvrage accompagne l'exposition  
*L'écho des limbes* présentée à la Galerie  
Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia  
du 14 octobre au 19 novembre 2005.  
Commissaire : Nathalie de Blois

Texts/Textes : Nathalie de Blois  
Translation/Traduction : Timothy Barnard  
Editing/Révision : Micheline Dussault  
Design/Graphisme : Uniform (1F.ca)  
Printing/Impression : Transcontinental Litho Acme  
Photography/Photographie : Denis Farley



Council des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

#### GALERIE LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY

Direction : Michèle Thériault  
Mar Stern Curator of the Permanent Collection/  
Conseillère Mar Stern de la collection permanente :  
Nathalie Garneau  
Education and Public Programmes/Programmes  
publics et éducatifs : Marie-Hélène Lemaire  
Exhibition Coordination/Coordination des expositions :  
Jo-Anne Balcaen  
Technical Supervision/Direction technique :  
Luigi Disenza  
Communications : Sarah Frost  
Administration/Secrétariat : Rosette Elkeslassi

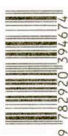
#### UNIVERSITÉ CONCORDIA UNIVERSITY

1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB 165  
Montréal (Québec) Canada  
H3G 1M8  
ellengal@alcor.concordia.ca  
ellengallery.concordia.ca

ISBN 2-920394-67-3

© Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery  
et Nathalie de Blois

Legal Deposit/Dépôt légal  
Bibliothèque nationale du Québec, 2005  
Bibliothèque nationale du Canada, 2005



galerie **leonard  
& bina  
ellen**  
art gallery

*L'écho des limbes* addresses the never-ending communication between the world of external phenomena and that of inner representation, which is animated by the demand to satisfy desires and the veiled awareness of another reality. Inspired by the work of the Victorian author Lewis Carroll, this exhibition brings together the work of four Montreal artists. It invites viewers, like Alice following behind the White Rabbit, to penetrate inner worlds dedicated to describing transient states.

Using video, sculpture, and photography, David Altméjd, Patrice Duhamel, Michael A. Robinson and Ève K. Tremblay create a multi-referential iconography opening onto parallel worlds. In the form of real or imaginary personal fragments, the worlds these artists invent constitute a kind of investigation whose common motif is a reference to the unconscious, an unpremeditated quest in the labyrinth of the psyche. Whether through dreams, tales, delirium or the absurd, these artists propose the exploration of an elsewhere, of an outside time, even of another duration, in which the process of inner transformation is both the basis and the objective. Like a labyrinth, this process is neither linear nor direct; rather, it is made up of detours and returns through the arborescent network of ideas. Enigmatic and oneiric, these artists' works question the basis of rational thought at the same time as they demonstrate the frailty of our certainties.

*L'écho des limbes* s'intéresse aux communications incessantes qui s'établissent entre le monde des phénomènes extérieurs et celui de la représentation intérieure, animées par l'exigence de la satisfaction des désirs et par la sourde conscience d'une autre réalité. Inspirée de l'œuvre de l'auteur victorien Lewis Carroll, cette exposition, qui réunit le travail de quatre artistes montréalais, constitue une invite à pénétrer – comme Alice à la suite du Lapin Blanc – dans des univers intérieurs s'attachant à décrire des états transitoires.

Par la vidéo, la sculpture et la photographie, David Altméjd, Patrice Duhamel, Michael A. Robinson et Ève K. Tremblay créent dans leurs œuvres une iconographie aux références multiples qui ouvre sur des mondes parallèles. Sous forme de fragments personnels, réels ou imaginaires, les univers qu'inventent ces artistes opèrent une forme d'investigation dont le motif commun est une référence à l'inconscient, une quête non préméditée dans les dédales de la psyché. Que ce soit par la voie du rêve, du conte, du délire ou de l'absurde, ceux-ci proposent l'exploration d'un ailleurs, d'un hors-temps, voire d'une autre durée, dont le processus de transformation intérieure constitue le fondement et la destinée. À l'image du labyrinthe, ce processus n'est ni linéaire ni direct, mais plutôt fait de détours et de retours dans le réseau ramifié des pensées. Énigmatiques et empreintes d'onirisme, les œuvres de ces artistes portent l'interrogation sur les fondements de la raison tout en démontrant la faiblesse de nos certitudes.